


Gabriela Matuszek

 0000-0002-3661-6291

Uniwersytet Jagielloński

Gdy wstaniemy z martwych – epilog dramatyczny Henryka Ibsena

Abstract

When We Dead Awaken – Henryk Ibsen’s Dramatic Epilog

The author interprets Henryk Ibsen’s last drama, which is an epilogue of a series of plays started with the *A Doll’s House*, which did not enjoy much interest of contemporary readers and later researchers. The precise composition of the play, the revealed encounters of realistic and symbolic space, the alienation of reality and its phantasmic shape, and the ontologically uncertain status of the protagonists are analysed. The article demonstrates how Ibsen’s work on an artist proves to carry aporetic meanings, indicating that the most important obligation of man is to experience his own life, especially love wholeheartedly, but at the same time stating that only a suppressed libido can be a source of art. An attempt to solve this unresolvable contradiction is the vision of the resurrection, the central axis of the drama, which acquires aesthetic, existential, and eschatological significance.

Słowa kluczowe: Henryk Ibsen, dramat, *Gdy wstaniemy z martwych*

Keywords: Henryk Ibsen, drama, *When We Dead Awaken*

Dramat mało znany

Ibsen to niewątpliwie jeden z najważniejszych dramaturgów europejskich XIX wieku. W swych znakomitych utworach w sposób odważny i prowokacyjny pokazał mechanizmy kulturowej opresji i obnażył formy indywidualnego oraz zbiorowego zniewolenia. Jego sztuki odegrały ogromną rolę w demaskowaniu społecznej patologii, były krytyką pozornych wartości burżuazyjnego/patriarchalnego świata i namawiały do społecznego nieposłuszeństwa – buntu jednostki wobec sieci krępujących indywidualny rozwój.

Dramaturg nazywany rzecznikiem prawdy i sumieniem Europy pod koniec życia dystansował się od rozumienia jego twórczości jako demaskatorskiej. W 1898 roku, a więc rok przed napisaniem swego ostatniego utworu, *Gdy wstaniemy z martwych*, w przemówieniu z okazji siedemdziesiątych urodzin powiedział: „Nazywa się mnie głosicielem prawdy. Nic mi nie wiadomo, że-bym ogłosił jakieś prawdy. Czyżbym rzeczywiście jakieś ogłosił?”¹. Ta autoironiczna wypowiedź, poddająca falsyfikacji interpretacje krytyków, a może nawet własne dzieła, stwarza interesującą perspektywę lektury ostatniej sztuki Ibsena, stanowiącej według autora „epilog całego szeregu utworów, który zaczął się od *Domu lalki*”².

W tym ostatnim, najkrótszym dramacie Ibsena powracają niemal wszystkie podejmowane wcześniej wątki, znajdując tu wyraziste domknięcie: wyparta „radość życia”, która obraca się w rozmaite formy (auto)destrukcji, sublimacja popędu erotycznego (tym razem formą zastępczą staje się sztuka – dziecko-dzieło), obnażenie etiologii agresji, której źródłem okazuje się zahamowane *libido*, niespełnione macierzyństwo, władza w relacjach między kobietą a mężczyzną i wiele innych.

Ostatnia sztuka autora *Nory* nie cieszyła się większym zainteresowaniem współczesnych czytelników, a później badaczy. Widziano w niej rezultat zaniku potencji twórczej siedemdziesięcioletniego dramaturga, ze względu na akcję w otwartej górskiej przestrzeni uznawano za trudną do inscenizacji, a z powodu symboliczno-alegorycznego znaczenia traktowano jako zbyt oczywistą dla odbiorcy. Sam autor podkreślał jednak, że przedstawił tu „nie symbole, ale ludzi”³.

¹ V. Ystad, *Henryk Ibsen jako myśliciel*, przeł. E. Partyga [w:] *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, red. M. Skibińska, K. Michniewicz-Weisland, Kraków 2007, s. 20 (nie podaje źródła).

² H. Ibsen, *Samlade Verder: Hundreårsutgave*, t. I–XXI, Oslo 1928–1957, przeł. M. Siibińska; cyt. za: A. Aarseth, *Główny zabieg dramaturgii Ibsena* [w:] *Zamki na lodzie. Szkice...*, s. 35.

³ Por. E. Beyer, „Wenn wir Toten erwachen”. *Beobachtungen zu Struktur, Bildhaftigkeit und Bedeutung des „Epilogs”* [w:] *Henrik Ibsen*, red. F. Paul, Darmstadt 1977, s. 375.

W Polsce mimo trzech tłumaczeń dokonanych już w 1900 roku⁴ sztuka miała tylko kilka recenzji⁵, na długo zniknęła z pola zainteresowań krytyki i rzadko pojawia się w pracach poświęconych twórczości Ibsena⁶. Polska prapremiera odbyła się dopiero w 1907 roku i przez ponad 120 lat zaledwie cztery razy zagościła na polskiej scenie⁷, podczas gdy inne utwory Ibsena były wielokrotnie wystawiane, z wielkimi sukcesami.

A jest to sztuka, której niewątpliwie warto poświęcić uwagę, zarówno ze względu na perfekcyjną strukturę, jak i interpretacyjną wieloznaczność.

⁴ H. Ibsen, *Gdy się zbudzimy pośród zmarłych. Epilog w trzech aktach*, przeł. z francuskiego J. Puzyna, Warszawa 1900; *idem*, *Zmartwychwstanie. Epilog dramatyczny w trzech aktach*, z norweskiego przeł. J. Klemensiewiczowa, Warszawa 1900; *idem*, *W dniu zmartwychwstania. Epilog dramatyczny w trzech aktach*, przeł. E. Rayner, Złoczów 1901.

⁵ O sztuce Ibsena pisali: W. Feldman, *Testament Ibsena*, „Przegląd Tygodniowy” 1900 nr 7; J. Flach, *Najnowszy utwór Ibsena „Gdy my umarli obudzimy się”*, „Przegląd Polski” 1900, t. 136, s. 122–131; J. Fraenkel, *Epilog Ibsena („Gdy zmartwychwstaniemy”)*, „Krytyka” 1900, s. 623–628; I. Matuszewski, *Nowa zagadka Ibsena*, „Tygodnik Ilustrowany” 1900 nr 3; Nemo, „*Gdy powstaniemy my, umarli!*”, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1900, nr 850; ks. J. Pawelski, *Dwa zmartwychwstania (Tolstoj i Ibsen)*, „Przegląd Powszechny” 1900, t. 66, s. 1–21; J. Puzyna, *Wstęp do: H. Ibsen, Gdy się zbudzimy pośród zmarłych. Epilog w trzech aktach*, przeł. z francuskiego i wstępem opatrzyła..., Warszawa 1900, s. I–VIII; M. Posner-Garfeinowa, *Henryk Ibsen. Epilog*, „Prawda” 1900 nr 7 (podają za: J. Michalik, *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*, Wrocław 1971, s. 163–164).

⁶ Nawet w znakomitym eseju Jana Kotta, *Ibsen na nowo odczytany* („Dialog” 1981, nr 7) ostatnia sztuka Ibsena nie została poddana interpretacji. Zainteresowanie tym epilogiem dramatycznym pojawiło się w Polsce stosunkowo niedawno, w tomie zawierającym norweskie teksty o Ibsenie, *Zamki na lodzie. Szkice...*, na marginesie innych rozważań oraz w książce Małgorzaty Sugiera, *Upiory i inne powroty. Pamięć, historia, dramat*, Kraków 2006 (rozdz. *Przeżyć nieprzeżyte*).

⁷ Polska prapremiera odbyła się 30 sierpnia 1907 roku w Teatrze Polskim w Wilnie (w przekładzie Józefa Puzyna, pt. *Gdy się obudzimy pośród umarłych*). W okresie Młodej Polski dramat gościł w sumie cztery razy na polskich scenach. 13 kwietnia 1908 roku sztuka miała premierę w Teatrze Miejskim we Lwowie, 23 maja tego samego roku w Teatrze Miejskim w Krakowie, w przekładzie Edmunda Raynera (pseud. E. Rygiera) pod tytułem *W dniu zmartwychwstania*, a 14 grudnia 1912 roku w Teatrze Polskim w Poznaniu (por. *Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiera, druki egzemplarze. Informator*, praca zespołowa pod kierunkiem J. Michalika, red. tomu S. Hałabuda, Kraków 2001, s. 333). Kolejne premiery odbyły się dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku: 7 kwietnia 1973 roku w reż. Andrzeja Przybylskiego w Teatrze im Stefana Jaracza Olsztyn–Elbląg oraz 14 kwietnia 1978 roku w reż. Bogdana Hussakowskiego w Teatrze Telewizji. W 2012 roku słuchowisko na podstawie sztuki przygotował dla Polskiego Radia Henryk Baranowski (premiera 23 grudnia). Por. *Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/sztuki/13421/gdy-umarli-obudzimy-sie> [dostęp: 13.04.2017].

Symbole i fantazmaty

Gdy wstaniemy z martwych to dramat o przejrzystej konstrukcji, opartej na symetrii i kontraście. Sztuka zbudowana jest z trzech aktów, rozgrywających się w otwartej przestrzeni (podczas gdy większość dramatów Ibsena dzieje się w mieszczańskich wnętrzach, przedstawionych z realistyczną dokładnością), a jej akcja przenosi się w coraz wyższe rejony: akt pierwszy rozgrywa się w nadmorskim uzdrowisku, akt drugi w okolicy wysokogórskiego sanatorium, trzeci – w dzikich, skalistych górach nad przepaścią. To wertykalne ukształtowanie przestrzeni dramatu współgra z przeżyciami emocjonalnymi i duchowymi bohaterów oraz kierunkiem ich wewnętrznego rozwoju: w finale sztuki jedna para kieruje się ku niebu i ginie zasypana lawiną, druga schodzi w dół, ku życiu.

Dramat zaczyna się w nadmorskim uzdrowisku, w parku hotelu zdrojowego otoczonego starymi drzewami, w którym wodotrysk oraz piękny widok na fiord i pełne morze umiła pobyt kuracjuszy. Jest ciche letnie przedpołudnie, profesor Rubek, artysta rzeźbiarz, i jego młoda żona Maja siedzą w wiklinowych krzesłach przy nakrytym stole, ustawionym na trawniku przed pawilonem oplecionym pnączami i dzikim winem. Skończyli śniadanie, czytają gazety, pijąc szampana. Ten sielski widok, zarysowany realistycznie i z troską o detale, nie zapowiadałby finalnej katastrofy (za jaką uznać można rozpad małżeństwa i śmierć artysty), gdyby nie drobne szczegóły, które stanowią subtelny zgrzyt w wizji szczęśliwego letniego poranka: profesor, starszy elegancki pan, ubrany jest w czarną aksamitną marynarkę, a na twarzy jego żony (która występuje w stroju podróżnym), mimo jej żywości i wesołego spojrzenia, widać cień zmęczenia. Rozmowa małżonków wydaje się zwyczajna i banalna, jej przedmiotem jest bowiem przygniatająca martwota i cisza, jaką Maja słyszy wokół, a Rubek zauważył ją już w momencie przekraczania granicy rodzinnego kraju, a także, co istotne, rzeźbiarskie artefakty (popiersia) tworzone przez artystę po ukończeniu dzieła życia – *Dnia Zmartwychwstania*. Rozmowa ta jest w istocie uwerturą do pojawienia się postaci tajemniczej Pani, która okaże się dawną modelką oraz ukochaną Rubeka:

[...] ubrana w suknię z cienkiego kremowego kaszmiru [...]. Twarz pani jest blada, rysy ma jakby zeszytwniałe, powieki opadnięte i oczy jak gdyby niewidzące. Suknia, długa do kostek, spada w równych fałdach. Głowę, szyję, pierś, plecy i ramiona zakrywa duży biały szal. Ręce ma skrzyżowane na piersiach. Postać nieruchoma, kroki sztywne i odmierzone (567).

Status tej postaci do końca dramatu pozostanie niejasny, niepoddający się jednoznacznej zdefiniowaniu⁸. Jej opis sugerowałby umarłą, zwłaszcza że towarzyszy jej ubrana na czarno Siostra Miłosierdzia, poruszająca się z podobną

⁸ Zwróciła na to uwagę także M. Sugiera, *op.cit.*

sztynnością ruchów. Sama bohaterka mówi o sobie, że jest upiorem z zaświatów, który powoli zaczyna wstawać z martwych. Warto zauważyć, że postać Ireny przypomina rzeźbę, znieruchomiałą posąg (Maja powie, że „posuwa się jak marmurowa figura”; 610). Jakby figura ta była ożywiona przez tęsknotę Rubeka, uosabiała jego wyrzut sumienia⁹ czy przeczucie zbliżającej się śmierci. Przestrzenią dramatu stają się zatem głębinowe warstwy psychiki głównego bohatera, który wewnętrzne konflikty rzutuje na zewnątrz, w formy upostaciowanych ekwiwalentów¹⁰. Także postać pogromcy niedźwiedzi zdaje się być witalnym rewersem profesora artysty: Rubek zmaga się z materią martwą, Ulfheim – z żywą.

Symetria i kontrast rządzą układem postaci: profesor Rubek i pogromca niedźwiedzi są przeciwieństwami, podobnie jak tryskająca życiem Maja i widmo nieumarłej Ireny. Pary, których relacje nabierają dynamiki podczas akcji dramatu – umarli za życia Rubek i Irena oraz witalni, próbujący posklejać „podarte strzępy” (641¹¹) własnego życia, Maja i Ulfheim – tworzą paralelną strukturę opartą na podobieństwie i odwróceniu, którą dopełniają dwie poboczne postacie, którymi są towarzysząca Irenie Siostra Miłosierdzia oraz pomocnik pogromcy niedźwiedzi. Podobne zasady organizują także język postaci dramatu: rozmowy Rubeka i Ireny okazują się nasycone poetyckością, aluzjami, metaforycznymi skrótami, ich głównym obiektem jest bowiem sztuka. Rozmowy Mai i Ulfheima są natomiast żartobliwe, bardziej „przyziemne”, ale obydwie serie dialogów łączą obecne w nich alegoryczne figury. Można zatem powiedzieć, że wszystkie elementy dramatu zostały uporządkowane i sfunkcjonalizowane, nawet światło (jasność i ciemność) oraz pogoda odpowiadają nastrojom i działaniom postaci¹².

Mamy do czynienia z bardzo precyzyjnie skonstruowaną sztuką (jeszcze bardziej niż wcześniejsze utwory Ibsena), rzeczywiście dramatycznym epilogiem, który staje się jakby symbolicznym „piątym aktem” serii jedenastu dramatów¹³, poddającym weryfikacji głoszone wcześniej idee i poglądy.

⁹ Rubek mówi do Ireny: „Ciebie dręczy twój cień. Mnie zaś dręczy nieczyste sumienie” (614).

¹⁰ Na to, że akcja rozgrywa się w wyobraźni Rubeka, wskazuje także zaproponowanie Irenie wejścia w trójkąt... wspólnego zamieszkania z nim i Mają.

¹¹ Podane cytaty pochodzą z wydania: H. Ibsen, *Gdy wstaniemy z martwych*, przeł. J. Giebułtowicz [w:] *idem, Dramaty*, Warszawa 1958. W uzasadnionych przypadkach pojawia się konfrontacja z najnowszym przekładem Anny Marcinkówny z tomu: H. Ibsen, *Dramaty wybrane*, przeł. A. Marcinkówna, t. II, Warszawa 2015.

¹² Na niektóre z tych paralelnych elementów struktury zwrócił już uwagę E. Beyer, „*Wenn wir Toten erwachen*”...

¹³ Konstrukcja sztuki przypomina inne Ibsenowskie dramaty tzw. piątego aktu, w których to, co najważniejsze, wydarzyło się przed podniesieniem kurtyny, a na scenie oglądamy tylko reperkusje minionych zdarzeń. Także tu w jakimś sensie akcję uruchamia charakterystyczny dla ibsenowskiej dramaturgii „przybysz z daleka” („posłaniec z przeszłości”),

Gdy wstaniemy z martwych nie jest jednak tak jednoznacznym i oczywistym utworem, jak się na pozór wydaje. Przestrzeń realistyczna i symboliczna wchodzi tu w interesujące interakcje, co powoduje, że realistycznie pokazana rzeczywistość zostaje wyobcowana, status postaci staje się niepewny, a charakter wydarzeń przybiera fantazmatyczną formę. Realność akcji scenicznej ustawicznie jest podważana, a „postacie poruszają się w świecie w całości złożonym z ich obsesyjnych wizji, natrętnie powracających pragnień i równie kompulsywnie powtarzających się traumatycznych sytuacji z przeszłości”¹⁴. Jak już zauważyli badacze, Ibsen napisał swą ostatnią sztukę na dwie postaci i ich kompensacyjne fantazmaty¹⁵, i z tą interpretacją trudno się nie zgodzić.

Niejednoznaczność ontologicznego statusu postaci – figury sceniczne jawią się zarówno realistycznie żywe¹⁶, jak i alegorycznie uprzedmiotowione – oraz krajobraz wewnętrzny, w jakim w istocie rozgrywa się akcja, nadają sztuce symbolicznych i parabolicznych znaczeń. Zwłaszcza że bohaterem ostatniego dzieła Ibsena jest artysta oraz bilans jego twórczych i życiowych osiągnięć i strat.

Artysta i jego Dzieło

Profesor Rubek przypomina wcześniejszych Ibsenowskich bohaterów, którzy całe życie podporządkowali mirażowi stworzenia Dzieła lub poświęcenia się wielkiej idei, usensowniającej ich egzystencję: życie Lövborga znajduje finał w jego dziele, które niszczy Hedda (*Hedda Gabler*), Gregers chce prawdą leczyć relacje międzyludzkie (*Dzika kaczką*), Solness poświęca się budowie wież (*Budowniczy Solness*), Alfred Almers usiłuje napisać książkę o odpowiedzialności (*Mały Eyolf*), Borkmann pragnie zmienić świat (*John Gabriel Borkmann*) itd. Bohater ostatniego dramatu Ibsena także wierzy w to, że tylko tworzenie nadaje życiu sens: „ja muszę działać – tworzyć dzieło za dziełem – aż do ostatniego tchnienia” (607), mówi do swej młodej żony, z którą życie wydaje mu się banalne i gnuśne, pozbawione inspiracji, jakich doświadczał w związku z Ireną modelką. Ta pierwsza, odchodząc, zabrała klucz od szkatułki, gdzie spoczywają jego wszystkie twórcze idee: „Ty, moja droga, ty nie masz takiego klucza. Dlatego wszystko tam leży bezużytecznie. A lata płyną! Nie mogę dostać się do tego skarbu” (608).

którym jest była modelka, Irena.

¹⁴ M. Sugiera, *op.cit.*, s. 264.

¹⁵ Por. *Ibidem*.

¹⁶ Nawet kelnerzy patrzą na obie damy z dużym zainteresowaniem, Rubek nie wątpi, że ma do czynienia z Ireną itp.

Warto się zastanowić, dlaczego dostęp do owej symbolicznej szkatułki zdematerializował się wraz ze zniknięciem idealnego modelu, który posłużył Rubekowi do stworzenia dzieła życia – rzeźby „Dzień Zmartwychwstania”. Rubek tworzy przecież nadal, rzeźbi z sukcesem popiersia „pocziwych bogaczy”, ale – jak powiada – to nie są „zwykłe portrety”, lecz podstępne dzieła sztuki:

[...] kryje się coś tajemniczego, coś czego żaden człowiek nie może dojrzeć... [...] Tylko ja to widzę. [...] w najgłębszej istocie są to tylko łby pocziwych koni i kłapouchy osłów, płaskie czaszki psów i tłuste świńskie ryje, czasem także podobizny opastych i brutalnych wołów [...] (561).

Te portrety nie przedstawiają ludzi czystych, stworzonych na obraz i podobieństwo Boga¹⁷, ale „zwierzęta, które ludzie przerobili na swoją modłę” (561). Twórcza tęsknota Rubeka zdaje się obejmować przestrzenie inne: źródłem i przedmiotem prawdziwej sztuki jest dla niego (rajskie?) nieskałanie.

Taki zamysł kierował pracą nad arcydziełem *Dzień Zmartwychwstania*, które miało przedstawiać młodą kobietę, budzącą się ze śmiertelnego snu:

Zdawało mi się, że zmartwychwstanie można najpiękniej i najwdzięczniej przedstawić w postaci młodej, czystej kobiety, kobiety bez ziemskich przeżyć – która budzi się w świetlanej aureoli i nie musi otrząsać się z brudu i brzydoty (619).

W rozmowie z Ireną Rubek przyznaje się do tego, że po jej odejściu rzeźba poddana została licznym modyfikacjom. Cokół uległ powiększeniu, przekształcił się w popękaną ziemską skorupę, z której rozpadlin wychylają się ludzie o tępych pyskach zwierząt. Pierwotną kompozycyjną dominantę – młodą czystą kobietę – umieścił z tyłu, tonując radość życia na jej twarzy. I, co istotne, wprowadził własną postać w strukturę rzeźby, w figurze przyniesionego winą człowieka, „który nie może oderwać się od powłoki ziemskiej. Nazywam to żalem nad złamanym życiem. [...] Przez całą wieczność – nigdy nie dostąpi zmartwychwstania. Na wieki pozostanie w swym piekle” (622).

Różnica między pierwotnym zamysłem dzieła i jego pierwszą wersją a finalnym kształtem zawiera istotny sens Ibsenowskiego dramatu. Można powiedzieć, że zmiany poczynione w kompozycji dzieła oddają sumę życiowych doświadczeń jej autora: „Ta rzeźba przedstawia życie tak, jak je teraz widzisz, Arnoldzie” (621), stwierdza Irena. Centralna, autotematyczna figura oddaje narcystyczną naturę artysty, stawiającego znak równości między własnym życiem i stworzonym arcydziełem. Znaczeniową dominantą jest tu „żał nad złamanym życiem” i „ciężki „grzech”, który uniemożliwia artyście zmartwychwstanie.

¹⁷ O aluzjach biblijnych w utworach Ibsena pisze A. Jakobsen, „*Po co miałbym wówczas żyć? Po tym wszystkim?*”. O aluzjach biblijnych w dramatach Ibsena o tematyce współczesnej, przeł. E. Partyga [w:] *Zamki na lodzie. Szkice...*

Antytetyczność życia i sztuki

Cóż to za grzech, za który grozi kara śmierci, a nawet wiecznego potępienia? Modelka rzeźbiarza popełniła rytualne samobójstwo na ołtarzu sztuki – złożyła ofiarę z własnej duszy¹⁸ oraz młodego i niezaspokojonego, namiętnego ciała. Ofiara okazała się jednak niepotrzebna, bowiem artysta usunął kobiecą postać z centralnej pozycji, a na jej miejscu umieścił siebie i własne żale nad zmarowanym życiem, co Irena uznaje za niewybaczalny grzech, za który chce go zabić (577–578)¹⁹. Kochała Rubeka, a on w finale pracy nazwał ich relację „błogosławionym epizodem”²⁰, co stało się przyczyną jej odejścia. Słowo „błogosławiony” ma tu istotne znaczenie. Odsyła bowiem do biblijnych konotacji, sugerując, że praca artysty jest powtórzeniem gestu stwórcy. Rubek sakralną czystość zastąpił jednak bagażem negatywnych doświadczeń i przeistoczonej rzeźbie nadał inne, profaniczne sensy. Krystaliczna czystość sztuki okazała się mirażem, rzeźba pozbawiona soków prawdziwego życia nie dała wewnętrznego zaspokojenia artyście, a odejście modelki (miłości) zabiło jego twórcze siły.

Dla Ireny określenie „błogosławiony” łączyło się z macierzyństwem – rzeźbę, owoc ich artystycznego związku, traktowała wszak jak wspólne dziecko. Dziecko duszy, jedyne, które miała, choć była „kipiącą życiem” kobietą²¹. Rubek wprawdzie próbuje przekonać Irenę, że w nim także „kipiało” życie, ale musiał własne popędy sublimować w pracę twórczą: „Byłem najgłębiej przekonany, że gdybym cię naprawdę dotknął, gdybym cię pożądał zmysłami, popełniłbym świętokradztwo i nigdy bym nie mógł skończyć dzieła, które pragnąłem stworzyć”, na co Irena replikuje: „Najpierw sztuka, potem żywy człowiek” (587).

Pierwotna wersja rzeźby miała przedstawiać młodą kobietę sprzed upadku w grzech. „Kiedy cię znalazłem, od razu wiedziałem, jak wykorzystam cię do dzieła mego życia”²² [podkr. G.M.] – mówi Rubek do Ireny. Artysta pokazany jest jako ten, kto uprzedmiotawia ludzi, a jego związki z kobietami

¹⁸ „Ofiarowałam ci młodą, gorącą duszę. We mnie samej została tylko pustka. Zostałam bez duszy” (592).

¹⁹ Nie zabiła jednak Rubeka, ponieważ uświadomiła sobie, że od dawna był już umarły. Pragnęła także „zabić” rzeźbę.

²⁰ W przekładzie Józefa Giebułtowicza ten fragment brzmi „straszenie miły epizod”, przez co gubią się co najmniej dwa sensy tego stwierdzenia – biblijna oraz brzemienne aluzja. W nowym przekładzie Anny Marciniakówny wypowiedź ta nabiera pełnego sensu: „błogosławiony epizod” (H. Ibsen, *Dramaty wybrane...*, t. 2, s. 367).

²¹ Większość Ibsenowskich bohaterów musi wyprzeć swą zmysłowość, ponieważ relacje zaproponowane przez mężczyznę ograniczają się wyłącznie do duchowego poziomu. Piszę o tym szerzej w szkicu G. Matuszek, *Libido w gorsecie kultury. O bohater(k)ach Henryka Ibsena* [w:] *Ciało, płęć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, koordynacja T. Korsak, Warszawa 2001, s. 577–605.

²² Przekład A. Marcinkówny; H. Ibsen, *Gdy wstaniemy z martwych* [w:] *idem, Dramaty wybrane...*, t. 2, s. 364.

naznaczone są relacją podporządkowania. Kiedy „znalazł” Irenę, rzuciła bliskich, dom i poszła za nim, podobnie jak potem Maja. Pierwszą uwiódł sztuką (ideą zmartwychwstania), drugą – obietnicą pokazania jej „całej ziemskiej chwały”²³, i obydwie zawiódł. A nawet zabił. „Byłam martwa przez wiele lat – mówi Irena do Rubeka – Ty przyszedłeś i spędziłeś mnie. Związałeś mi ręce za plecami... Potem złożyłeś mnie do grobowej krypty [...]. a teraz zaczynam wstawać z martwych”²⁴. A Maja tak ujmie życie z Profesorem: „Podstępnie wprowadził ją do zimnej i wilgotnej szopy, gdzie nie było ani słońca, ani świeżego powietrza – jak o tym marzyła, tylko błyszczące złocenia, a wzdłuż ścian stały wielkie, skamieniałe postacie ludzkie” (641). W finale dramatu słychać jej radosny śpiew:

Jestem wolna! Jestem wolna! Jestem wolna!
Już skończyła się niewola i nastała lepsza dola,
Jestem wolna jak ptaszyna mała polna! (652)

Życie z artystą okazuje się niemożliwe, obydwie kobiety kochają Rubeka, ale... artyści w nim nienawidzą.

W interpretacjach dramatu podkreślano, że ostatnie dzieło Ibsena przedstawia konflikt między sztuką a życiem, ponieważ Rubek najpierw poświęca się sztuce (Irena), a potem życiu (Maja) zamiast harmonijnie połączyć obydwie sfery²⁵. Wydaje się jednak, że bohatera Ibsena nie interesuje życie, które jawi mu się jako błahie i gnuśne²⁶. Rubek jest życiowym poetą, który układa własne narracje i stara się w nie wierzyć. Z byłą modelką – mimo poetyckich deklaracji przeżycia miłosnego złączenia na szczycie góry – nie chce stworzyć realnego związku. Więż z Ireną potrzebna mu jest jako źródło twórczych impulsów i przeciwwaga dla egocentrycznej autodestrukcji²⁷.

Młoda żona, odchodząc z Ulfheimem, powie do Profesora: „Życie jest dla mnie ważniejsze niż wszystko inne” (629), a Irena tak podsumuje ich wspólny „epizod”:

²³ Aluzje do kuszenia na górze (Mt 4, 1 i n.).

²⁴ Przekład A. Marcinkówny (*Dramaty wybrane...*, t. 2, s. 345). W przekładzie Giebułłowicza te słowa brzmią zupełnie inaczej: „Przez wiele lat byłam martwa. Związano mnie. Zesnurowano mi ręczną plecach. Potem spuszczone mnie do grobowca z żelaznymi drzwiami. I z miękko obitymi ścianami – aby nikt na ziemi nie słyszał krzyków z grobu. – Teraz już zaczynam na wpół zmartwychwstawać” (s. 583–584).

²⁵ Por. E. Beyer, „*Wenn wir Toten erwachen*”...

²⁶ Jest znudzony, znużony i zmęczony życiem, jakie prowadzi z Mają. Po spotkaniu z Ireną nastąpiło w nim „przebudzenie się do prawdziwego życia” (607). Ale owo „prawdziwe życie” nadal utożsamiane jest ze sztuką.

²⁷ Rubek mówi: „Muszę współżyć z jakimś człowiekiem, który mógłby wypełnić moją pustkę, zadowolić mnie w pełni, zjednoczyć się ze mną w myślach” (603). Irena ma być dopełnieniem i wypełnieniem jego życia (twórczą inspiracją).

Miałam przed sobą życie – zadanie do spełnienia. Widzisz, wszystko porzuciłam, aby podporządkować się tobie. A to było samobójstwo. [...] I za ten grzech nigdy nie potrafię odpokutować. [...] Powinnam urodzić dzieci. Dużo dzieci. Prawdziwych dzieci, nie takich, jakie zamyka się w grobowcach. To było moim powołaniem. Nie powinnam była służyć tobie – poeto [podkr. – G.M.; 622–623].

Śmierć, martwota, zabijanie

Motyw zabijania i śmierci odgrywa w dramacie Ibsena ważną rolę. Jego tytuł brzmi jednak *Gdy wstaniemy z martwych*, a sztuka zaczyna się od rozmowy małżonków na temat „martwoty” miejsca, do którego przybyli. Postacią martwą, „żywym trupem” okazuje się Irena²⁸, która mówi o sobie, że jest „swoim własnym cieniem” (613) – zdominowana przez ciemną stronę osobowości, negatywne myśli, uczucia i działania. Niespełniona miłość zabiła w niej radość życia, zahamowane *libido* przekształciło się w żądzę niszczenia: w wyobraźni niszczyła ich wspólne dzieło, zabijała kochanków, mordowała poczęte i niepoczęte dzieci, ponieważ: „Widocznie zawsze tak się dzieje, gdy umiera młoda i kipiąca życiem kobieta” (584). Na widok Siostry Miłosierdzia, która nieustannie towarzyszy Irenie, „kipiący życiem” pogromca niedźwiedzi powie: „Czarne ptaszysko. Kogóż tu będą grzebać?” (575).

Zamiast wstania z martwych Rubek i Irena wybiorą drogę śmierci, domykając tym samym swe dotychczasowe – zdominowane przez sztukę – życie. W finale podążą w górę, ku bliżej nieokreślonej transcendencji, prywatnemu Absolutowi, który teraz utożsamiają z miłością²⁹. Spotykając się nad przepaścią z parą zdążającą w dół, ku witalnej egzystencji, Rubek na pytanie Ulfheima – „A czy pan wie, że droga, którą państwo przyszli, to droga śmierci?” – odpowie: „Spróbowaliśmy nią jednak pójść. Zresztą na początku nie wydawała się wcale taka trudna” (645), a nadchodząca burza, która zapowiada ich śmierć, dla Rubeka „brzmi jak uwertura dnia zmartwychwstania” (646).

Ten finał dramatu nieco zaskakuje, bowiem gdyby zawierzyć autorowi i traktować jego ostatnią sztukę jako spointowanie wcześniejszej twórczości, byłaby to pointa wyjątkowo gorzka, zawarta w słowach: „Gdy wstajemy z martwych [...]. Widzimy, że nigdy nie żyliśmy” (632). Człowiek Ibsena, martwy za życia, w chwili śmierci na moment zmartwychwstaje, by pojąć fiasko całej

²⁸ W ostatnich dramatach Ibsen porusza się w cieniach śmierci: Budowniczy Solness jest trupem jeszcze przed podniesieniem kurtyny, John Gabriela Borkmann – już za życia prawie pogrzebany.

²⁹ „Tam w górze będzie nasza uroczystość weselna, Ireno – ty moja ukochana! [...]. Najpierw musimy przejść przez chmury, a potem...” (651).

swej egzystencji: „byłem wtedy ślepy. Martwą glinianą rzeźbę stawiałem wyżej nad radość życia – nad szczęście miłości”, powie Rubek (650). Za śmiertelny grzech popełniony wobec praw życia nie może być przebaczenia.

Czy zatem twórca jest tym, który zabija życie? Taka supozycja byłaby do przyjęcia, gdyby nie fakt, że w symetrycznej konstrukcji Ibsenowskiego epilogu Rubek ma swój „życiowy” cień – pogromcę niedźwiedzi (z którym spotkali się wiele lat temu):

My obaj mamy do czynienia z twardym materiałem, proszę pani – ja i pani mąż. Pan profesor, o ile wiem, zмага się z marmurem. A ja zmagam się z drzącymi z wysiłku ścięgna niedźwiedzi. Obaj w końcu pokonujemy ten materiał. Stajemy się jego panami i władcami [podkr. – G.M.]. Nie ustajemy, aż nie odniesiemy zwycięstwa nad tym, co stawia zacięty opór (573).

Ulfheim również zabija życie, choć tylko zwierzęce, ale czyni to w sposób bardziej dosłowny niż wierzący w absolut sztuki artysta. Jeśli życie związane jest z nieustannym zabijaniem (nawet Irena nosi przy sobie ostry sztylet), a śmierć jest nieodłącznym elementem ludzkiej egzystencji, to może jedyna forma nieśmiertelności przypada jednak dziełu sztuki, które wyobcowuje się od swego twórcy i wie dzie życie niezależne od jego woli? A twórca i jego modelka pełnią tylko funkcję narzędzia i materiału, które przestają być potrzebne, spełniwszy swoje misje?

W takim ujęciu ostatni dramat Ibsena byłby nośnikiem aporetycznych sensów – wskazywałyby, że najważniejszą powinnością człowieka jest pełne przeżywanie własnego życia, zwłaszcza miłości, i że tylko wytłumione libido może być źródłem twórczości. Próba rozwiązania owej niemożliwej do rozstrzygnięcia sprzeczności staje się wizją zmartwychwstania, która stanowi główną oś dramatu. Temat zmartwychwstania pojawia się w ostatniej sztuce Ibsena w co najmniej w kilku sensach i kategoriach: estetycznych (rzeźba *Dzień Zmartwychwstania*), egzystencjalnych (Rubek i Irena pragną obudzić się do „prawdziwego życia”) oraz eschatologicznych (w dramacie mocno rozsiane są aluzje biblijne): „najpierw musimy przejść przez chmury, Ireno, a potem...”; 651).

Epilog dramatyczny Ibsena ma podwójne zakończenie. Jedna para, witalna i nieartystyczna, schodzi w dół, ku życiu, druga, która oddała swe życie sztuce³⁰, wspina się jeszcze wyżej, ku sakralnej przestrzeni, oznaczającej materialną śmierć.

³⁰ Interesująca interpretację ostatniej sztuki Ibsena przedstawił B. Shaw: „Mężczyźni i kobiety, którzy wchłonęli w siebie całą kulturę, przeciwstawiona zostaje para niecywilizowana. Która jest lepsza? Dusza nowoczesnej kobiety marnuje się dla zaspokojenia wyobraźni nowoczesnego mężczyzny. I to jest największe poniżenie dla kobiety. Pojawia się pytanie, co się stanie, gdy na skutek zmian socjalnych wstaniemy z martwych? (B. Shaw, *Kwintesencja ibsenizmu*, przeł. C. Wojewoda, Warszawa 1960, s. 181).

Ibsen w swej ostatniej sztuce poddaje weryfikacji idee realizowane przez bohaterów jego późnych dramatów – absolutnego oddania się Działu życia. Nie można jednak orzec, że mamy tu do czynienia z ich falsyfikacją. Widocznie dla samego autora był to problem niemożliwy do rozstrzygnięcia³¹.

Bibliografia

- Aarseth A., *Główny zabieg dramaturgii Ibsena* [w:] *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, red. M. Skibińska, K. Michniewicz-Weisland, Kraków 2007.
- Beyer E., „*Wenn wir Toten erwachen*”. *Beobachtungen zu Struktur, Bildhaftigkeit und Bedeutung des “Epilogs”* [w:] *Henrik Ibsen*, red. F. Paul, Darmstadt 1977.
- Dobijanka-Witczakowa O., *Wstęp* do H. Ibsen, *Wybór dramatów*, przeł. J. Frühling, J. Giebułtowicz, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1984.
- Dramat obcy w Polsce 1765–1965. Premiery, druki egzemplarze. Informator*, praca zespołowa pod kierunkiem J. Michalika, red. tomu S. Hałabuda, Kraków 2001.
- Encyklopedia teatru polskiego*, <http://www.encyklopediateatru.pl/sztuki/13421/gdy-umarli-obudzimy-sie> [dostęp: 13.04.2017].
- Ibsen H., *Gdy się zbudzimy pośród zmarłych. Epilog w trzech aktach*, przeł. z francuskiego J. Puzyna, Warszawa 1900.
- Ibsen H., *Gdy wstaniemy z martwych*, przeł. A. Marcinkówna [w:] *idem, Dramaty wybrane*, t. II, b.m. 2015.
- Ibsen H., *Gdy wstaniemy z martwych*, przeł. J. Giebułtowicz [w:] *idem, Dramaty*, Warszawa 1958.
- Ibsen H., *W dniu zmartwychwstania. Epilog dramatyczny w trzech aktach*, przeł. E. Rayner, Złoczów 1901.
- Ibsen H., *Zmartwychwstanie. Epilog dramatyczny w trzech aktach*, z norweskiego przeł. J. Klemensiewiczowa, Warszawa 1900.
- Jakobsen A., „*Po co miałbym wówczas żyć? Po tym wszystkim?*”. *O aluzjach biblijnych w dramatach Ibsena o tematyce współczesnej*, przeł. E. Partyga [w:] *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, red. M. Skibińska, K. Michniewicz-Weisland, Kraków 2007.
- Kott J., *Ibsen na nowo odczytany*, „Dialog” 1981, nr 7.
- Matuszek G., *Libido w gorsecie kultury. O bohater(k)ach Henryka Ibsena* [w:] *Ciało, płeć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, koordynacja T. Korsak, Wiedza Powszechna, Warszawa 2001.

³¹ Może podobnie, jak w przypadku zakończenia *Upiorów*. Podobno William Archer, tłumacz angielski Ibsena, zapytał go w 1882 roku, czy pani Alving poda synowi truciznę, czy nie. Pisarz miał odrzec z uśmiechem: „Nie wiem. Każdy musi sam znaleźć odpowiedź. Za nic w świecie nie chciałbym rozstrzygać tak trudnego problemu” (cyt. za: O. Dobijanką-Witczakową, *Wstęp* do H. Ibsen, *Wybór dramatów*, przeł. J. Frühling, J. Giebułtowicz, oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1984, cz. I, s. LIII).

Shaw B., *Kwintesencja ibsenizmu*, przeł. C. Wojewoda, Warszawa 1960.

Sugiera M., *Upiory i inne powroty. Pamięć, historia, dramat*, Kraków 2006.

Ystad V., *Henryk Ibsen jako myśliciel*, przeł. E. Partyga [w:] *Zamki na lodzie. Szkice o Ibsenie*, red. M. Skibińska, K. Michniewicz-Weisland, Kraków 2007.